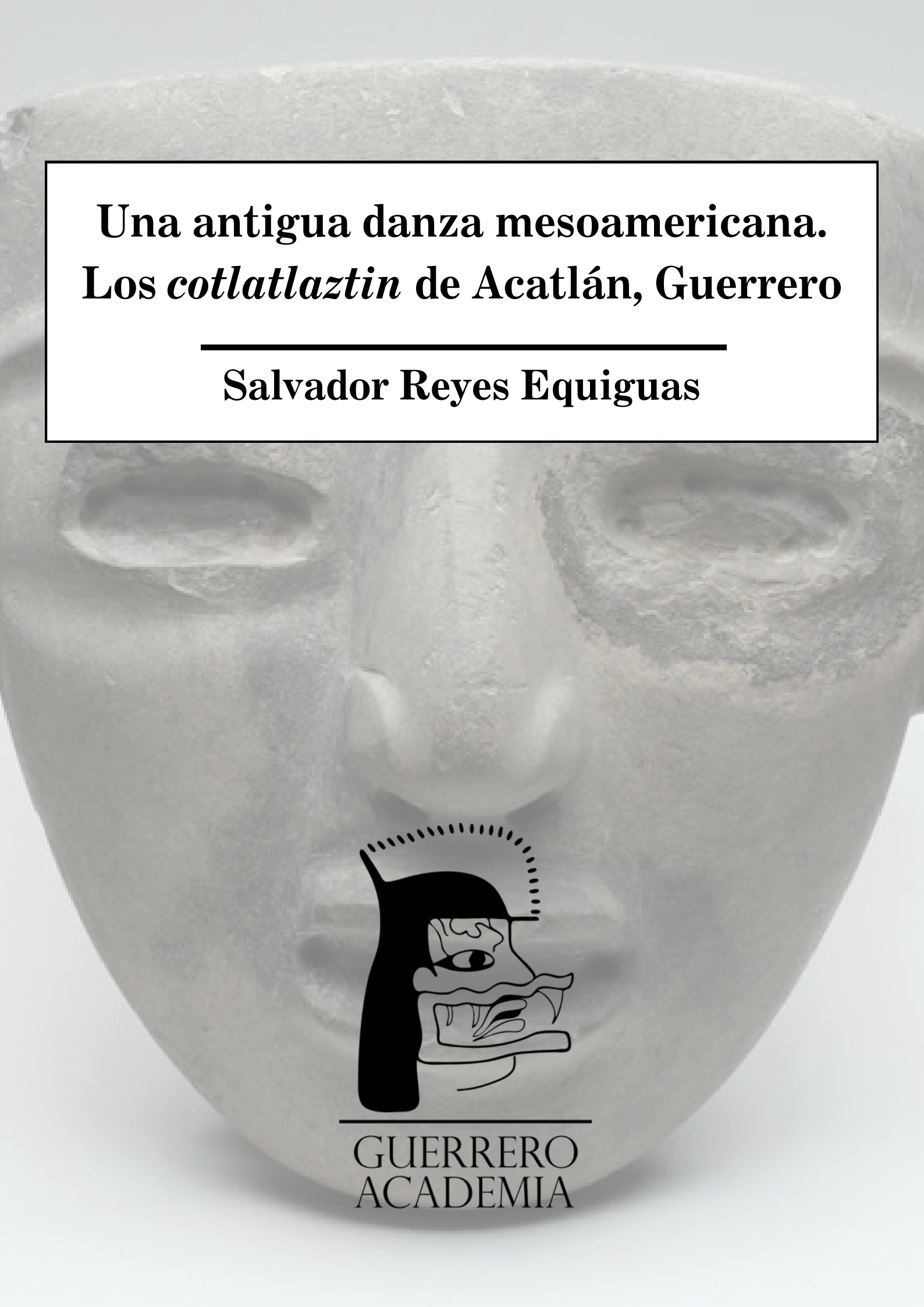
Una antigua danza mesoamericana. Los *cotlatlaztin* de Acatlán, Guerrero

Salvador Reyes Equiguas



GUERRERO
ACADEMIA

ISSN 0071-1675

ESTUDIOS DE CULTURA NÁHUATL

38

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNA ANTIGUA DANZA MESOAMERICANA. LOS *COTLATLAZTIN* DE ACATLÁN, GUERRERO

SALVADOR REYES EQUIGUAS

Introducción

Durante los últimos días del mes de abril y hasta principios de mayo, el pueblo nahua de Acatlán, en el estado de Guerrero, despliega su fervor religioso para clamar por la lluvia en el *atzatziliztli*, rito enmarcado temporalmente por las celebraciones cristianas a San Marcos y la Santa Cruz, y que culmina con una gran fiesta popular en el prominente cerro del Cruzco,[1] lugar sagrado de los acatlecos. Un mosaico de danzas y ritos se observan durante esos días, entre ellos las conocidas peleas de tigres y una danza ritual llamada de los "*cotlatlaztin*" (figura 1).

Tuve ocasión de apreciar este ritual y de entrevistar a estos danzantes durante una breve estancia en Acatlán, en el *atzatziliztli* del 2001. Los datos que presento a continuación se deben a los propios testimonios de los miembros de la danza, con los que estoy en deuda por su generosidad, especialmente con Hipólito de la Cruz, el actual maestro de la danza, y con Sergio Mata. También agradezco al padre Alonso Vital, párroco del pueblo, y a Constantino Medina, investigador del CIESAS, ambos acatlecos comprometidos con su tradición. Gracias a la mediación del primero pude acceder a los danzantes y agradezco al segundo sus comentarios y observaciones, los cuales enriquecieron este trabajo.[2] Dejaré para un futuro trabajo el análisis simbólico de la danza y ahora me concentraré en presentar y comentar un conjunto de noticias históricas en torno a ella, que demuestran su antigüedad y distribución geográfica en Mesoamérica. Con este trabajo pretendo abonar en la cons-

[1] Cruzco se compone de *Cruz*, voz castelllana y del locativo *co*, así, podemos entender el nombre del sitio como "En la cruz".

[2] También agradezco a Françoise Neff y Daniele Dehouve por sus entrevistas. Finalmente, Carmen Vázquez Mantecón, del Instituto de Investigaciones Históricas, compartió conmigo sus valiosa información sobre fiestas populares en la ciudad de México, gracias a ella este artículo se vio notablemente enriquecido.

trucción de la historia de esta danza que, sin duda, es mucho más compleja de lo que suponemos.

Sin ser ésta la ocasión para describir puntualmente todos los aspectos de la danza y descifrar los cuantiosos símbolos que se ven comprometidos en ella, notaré en términos generales que ella consiste en un recorrido a campo traviesa por sitios significativos para la comunidad, como el templo cristiano y todos los linderos de la comunidad, recorrido que se ve continuamente interrumpido con estaciones en los manantiales y las mojoneras, ambos elementos del paisaje considerados sagrados, los primeros por dotar de agua para el uso cotidiano y la agricultura y las segundas porque en éstas se postran las cruces protectoras del pueblo. A la vanguardia del recorrido va el maestro de la danza, que hoy por hoy es Hipólito de la Cruz, quien ejecuta un *teponaztli* también de valor sagrado. Tras él, un danzante de siguiente jerarquía carga el *xochitepoztli*, un mástil pintado con bandas de cinco colores en espiral, a modo de "caramelo" y tras éste, sigue un conjunto de otros danzantes, alrededor de diez. Mientras corren, los danzantes emiten voces agudas, que refieren como "ay, ajay; ay, ajay".[3] En cada estación el grupo forma un círculo en cuyo centro el maestro se tiende de espaldas sobre el suelo, levantando las piernas flexionadas en posición de "bicicleta", mientras que el resto de los danzantes corren en círculo, deteniéndose para lanzar gritos agudos. Con las plantas de sus pies, el maestro sujeta el *xochitepoztli* y lo hace girar sobre su eje a la vez que lo lanza hacia arriba y lo vuelve a atrapar con los pies. Sobre el atuendo de la danza destaca una máscara roja de madera con representaciones labradas de lagartos en verde y una larga cabellera de tiras de ixtle teñidas de distintos colores y paños atados de forma cruzada al dorso. Una vez que el maestro lo considera prudente, sujeta el madero, se pone de pie y con esto el grupo continúa con su recorrido. Esta sucinta descripción omite detalles del atuendo y de la propia dinámica de la danza que retomaremos en otra ocasión.

La danza en época prehispánica

Precisar el origen cultural de los *cotlatlaztin* es imposible por el momento, si bien contamos con noticias sobre su presencia entre diversos pueblos en los momentos contiguos a la Conquista.

Tratando de asociar la descripción de la danza en la actualidad con antiguas representaciones en fuentes pictográficas encontré un detalle

[3] Así se refiere a estos pequeños gritos el *cotlatlaztli* Sergio Mata.

en el *Códice vindobonensis* que, desde mi punto de vista, registra a un ejecutante de la danza, en particular al maestro que la protagoniza (figura 2).[4] En el detalle del códice se observa a un individuo en la posición flexionada sobre el suelo idéntica a la descrita con anterioridad, dispuesto a lanzar un madero. La representación es de perfil, lo que hasta ahora había dificultado la interpretación de la escena. En su estudio, los más recientes editores del *Vindobonensis* no expresaron palabra alguna respecto a esta imagen.[5] Según Anders, Jansen y Pérez Jiménez, desde la página 44 hasta la 38 (de acuerdo a su orden de lectura), el códice enumera los pueblos del mundo mixteco, enlistados por fechas. Si este fuese el caso, la escena quizá se refiera a un pueblo donde se practicaba la danza. El personaje tiene el cuerpo y la cara pintados de rojo, en torno a su boca y hasta las mejillas se extiende una banda de color blanco, elementos iconográficos que recuerdan a los dioses solares, además tiene anteojeras como las de Tláloc, estilizadas. En su cabeza porta un tocado en cuyo remate se observa la cabeza de un ave. Llama la atención que sobre sus nalgas aparece otra cabeza que es sostenida por lo que parece un cuerpo desproporcionado, como si estuviese disminuido y sin extremidades, virtualmente asumamos que se trata de un segundo personaje. La acción ocurre dentro de un recuadro de muros rematados con almenas amarillas, azules, rojas y pardas. Sobre los pies, el danzante sostiene un madero, visto de perfil, que podría confundirse con una pelota de hule, lo que en definitiva debemos descartar pues en su contorno se observa una serie de cinco "excrecencias óseas", es decir, pequeños remates, designados así por Robertson, que, según él, denotan dureza, sobre todo de las piedras y que es común encontrar en las representaciones de los cerros[6] y que también aparece en las representaciones de los árboles.

En el interior del recuadro donde se desarrolla la escena aparece un numeral cuatro, compuesto por unidades representadas por círculos azules que aparecen en torno al danzante. Un quinto círculo azul aparece como orejera del segundo personaje. Es difícil considerar que la orejera tenga el valor de unidad, si así fuese, estaríamos ante un numeral cinco, en donde una de las unidades se ha integrado a la representación de uno de los danzantes. Además, quizá deberíamos considerar que el maestro danzante también tiene una orejera circular, aunque esta vez no azul sino parda. En este códice las unidades se representan por círculos pintados con diferentes colores: pardo, rojo, azul y amarillo.

[4] Página 44.

[5] Véase Jansen Anders y Gabina Auroa Pérez Jiménez, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, p. 100-102.

[6] Donald Robertson, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, p. 186.

Siendo así, el numeral podría ser 4, 5 o 6. En la esquina inferior izquierda del recuadro, dentro de él, se observa la representación de un *chalchihuitl* que, si lo integramos a los numerales y orejeras, y unimos los círculos con un trazo imaginario, dotan al cuadro de armonía en la distribución de sus elementos.

Son notables las diferencias entre la representación del *Vindobonensis* y lo que podemos observar de los *cotlatlaztin* modernos. En principio, en el códice el danzante aparece sin representación de algún *teponaztli* y la danza se ejecuta en un espacio cerrado, y a lo más aparece el danzante maestro y un acompañante de menor tamaño; en la actualidad la danza se hace a cielo abierto, al son de un *teponaztli* y el maestro es acompañado por un grupo nutrido de danzantes. La explicación más inmediata de estas diferencias se puede atribuir a variantes de la danza entre distintos pueblos y a las naturales transformaciones temporales, que quizá han generado cambios en el modo en que se ejecuta la danza, aunque la técnica que la caracteriza perdure, me refiero al lanzar el madero con los pies. Por el momento, podemos asumir que la danza era conocida y ejecutada por los mixtecos en tiempos prehispánicos. Hasta ahora, éste es el registro más antiguo de la danza.

La danza en la época colonial

Existen diversas fuentes históricas coloniales que se refieren a la danza de los *cotlatlaztin*: códices, grabados y crónicas de evangelizadores. Todorov llamó la atención sobre su existencia en el siglo XVI entre los nahuas del Altiplano Central, pues fue ejecutada ante Carlos V por uno de los nahuas que fue llevado a España por Hernán Cortés en 1529. El hecho fue registrado por Christoph Weiditz, que los grabó para el monarca, refiriéndose a ellos como "juglares".[7] Daniele Dehouve también publicó estos grabados, reconociendo la relación entre los *cotlatlaztin* de Acatlán y los nahuas del siglo XVI (figura 3).[8]

El atuendo del danzante que se observa en el grabado del "juglar" de Weiditz no tiene puntos de coincidencia con la representación del *Vindobonensis* ni con los *cotlatlaztin* actuales. Sin embargo no hay duda que se trata de la misma danza; el mismo Weiditz realizó una secuencia de grabados que puntualizan la evolución de la ejecución y que corresponde con lo observado en las celebraciones de Acatlán.

[7] Tzvetan Todorov, *La conquista de América. la cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1989, p. 139. Todorov también ubicó grabados de Theodore de Bry con representaciones de juglares y equilibristas, que no incluyen a los *cotlatlaztin*.

[8] Daniele Dehouve, *Entre el caimán y el jaguar*, p. 144-147.

Como ya lo mencionamos, varias fuentes del mundo náhuatl se refieren a la danza, entre ellas los escritos de Diego Durán y los informantes de fray Bernardino de Sahagún, los de los historiadores hispanos Herrera y Oviedo, y otros cronistas y viajeros, desde el siglo XVI hasta el XIX. Sin embargo, ninguno de los cronistas hispanos consigna el nombre náhuatl de la danza. Sobre la etimología de su nombre, Dehouve propone *cuatlatlatzin*, de *cuauh-tlatlax-qui*, de *cuauitl*, madera, y *tlachtli*, juego de pelota, en cuyo caso significaría "el que juega pelota de madera", afirmación que cobraría valor si se considera que en el juego de pelota se pretendía que ésta estuviera en el aire el mayor tiempo posible, como ocurre con nuestra danza, en la que también se pretende que el mástil permanezca en el aire. Sin embargo, la misma autora reconoce que el sentido de la palabra es de difícil entendimiento.[9] Opté por la ortografía *cotlatlaztin* atendiendo a la interpretación de Constantino Medina y de Alonso Vital, que proponen que *co* corresponde a la variante local para *cuau*, madera, y *tlatlaza*, arrojar y también gemir o hacer sonar, así el sentido puede ser "madera que se lanza" o "madera que suena", aludiendo quizá al *teponaztli* que interviene en la danza. Reforzando este supuesto, encontramos que Molina registró la entrada *quauhtlatlaça* como "boltear vn palo rollizo con los pies" y *quauhtlatlatzin* aparece en el *Códice florentino*, voz que Máynez ubica en la paráfrasis de Sahagún como "árbol tronador".[10]

El historiador Gonzalo Fernández de Oviedo prestó especial atención a los juegos rituales en el Nuevo Mundo, seguramente fue testigo de algunos de ellos pues registró que entre los nicaraos, en lo que llamamos Centroamérica, existían diversas danzas, como los voladores y otras, sin embargo, no se refiere expresamente a los *cotlatlaztin* entre ese pueblo.[11] Quizá no por observación sino por la lectura de diversas fuentes, entre ellas códices, Oviedo tuvo noticia de la danza en cuestión pues se refiere a ella cuando habla de Motecuhzoma:

> cuando Montezuma comía, estaba en una gran sala encalada e muy pintada de pinturas diversas: e allí tenía enanos e chocarreros que le decían gracias e donaires, e otros jugaban con un palo puesto sobre los pies, grande, e le traían e meneaban con tanta facilidad e ligereza, que parecía cosa imposible, e otros hacían otros juegos e cosas de mucho para que se admirar los hombres.[12]

[9] *Ibidem*, p. 147.

[10] Pilar Máynez, *El calepino de Sahagún*, p. 75, el párrafo se refiere a una planta medicinal que curaba el dolor de estómago, referencia sin relación alguna con la danza que nos atañe.

[11] *Vid*. Miguel León-Portilla, "La religión de los nicaraos".

[12] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las indias*, t. IV, p. 66.

Los datos que Oviedo nos ofrece sobre la danza entre los nahuas se fugan de la idea de su valor ritual. El presentar a los *cotlatlaztin* como allegados al *tlahtoani* para su diversión, como mero acto de recreo es una constante entre los cronistas hispanos, quienes no mencionan a los músicos que acompañaban la danza ni recrean con detalle el atuendo y la coreografía, mucho menos aclaran por qué ésta se ejecutaba simultáneamente con otras danzas y diversiones ante el *tlahtoani*.

Antonio de Herrera coincide con Oviedo en referirse sólo al carácter lúdico de la danza, sin embargo, presenta datos diferentes, quizá debido al uso de distintas fuentes. Refiriéndose al mismo Motecuhzoma, Herrera dice:

> Otras veces holgaba de ver jugadores de pies, como los hai de manos en Castilla, que hechados de espaldas en el suelo, con los pies rebuelven un palo rollizo, tan largo como tres varas, de tantas maneras, arrojandole, i recogiendole, tan bien, i tan presto, que apenas se vé. Y otros, que con el mismo palo, enhestandole en el suelo, saltan con ambos pies encima; i otro, tomando por el baxo del palo, levantando al que estaba encima andan haciendo mil monerías. Havia tan ligeros trepadores, que sobre el palo puesto sobre los hombros de dos Hombres, hacian tan estrañas, i maravilosas cosas, que parecia que no se podía creer, sin que dexase de haber en ello alguna ilusión del Demonio: i no havia sino exercicio, i uso.[13]

Atendiendo a esta descripción, el palo no sólo se lanzaba con los pies sino que también los danzantes hacían suertes parados sobre él, colocado verticalmente. La representación de una escena que se asemeja a esta descripción se encuentra en el *Códice Vaticano A* (figura 4). En ella observamos a un sacerdote de pie sobre un madero, que se encuentra dispuesto verticalmente, y en torno a éste dos individuos aparecen en actitud dancística, cada uno sujetando una cuerda. El texto que acompaña a esta lámina es el siguiente:

> Esta es la manera que tenían de pedir el agua al dios Cozio, cuando llegaba su fiesta, o tenían necesidad de agua. Plantaban un madero muy alto en el patio, delante del *cu*, y estando todos en fila entre ellos se levantaba un sacerdote y bailaba y cantaba y hacía la ceremonia para pedir el agua. En lo más alto del madero estaba otro más delgado, para que el que se colocaba arriba se asegurase con una cuerda atada al pie, la cual iba desde abajo por el madero hasta arriba, ligada la una al otro a manera de escala, de modo que el sacerdote, al arrojarse del madero abajo, pudiera venir por ella arrojándose hasta llegar al suelo. En cuan-

[13] Antonio de Herrera, t. III, p. 208.

> to se quería arrojar, daba impulso al madera delgado en el cual estaba asegurado y desprendíase del madero. Y los otros papas que estaban presentes, andaban por orden bailando y cantando y tañendo por el patio,....[14]

Sin duda, el texto alude a la danza de los voladores, sin embargo, a mi entender, la explicación no exhibe una estricta correspondencia con la imagen. Sabemos con certeza que el comentarista del códice cometió errores a lo largo de su explicación,[15] por lo que es posible que nos encontremos ante un error más en su interpretación. Si es así, la lámina no trataría de una representación del volador sino de una variante de los *cotlatlaztin*. Varios son los elementos inducen esta sospecha. El primero es que la proporción entre el tamaño del madero y del danzante que está de pie sobre él corresponde más a la de los *cotlatlaztin* que a la de los voladores; si se intentase representar a esta última, el madero debía ser mucho más alto que el sacerdote. Por otra parte, la danza de los voladores se compone típicamente de cinco elementos, aunque sabemos que entre los nicaraos la danza era de dos voladores.[16] En la lámina en cuestión sólo aparecen tres participantes, en donde notoriamente el protagonista de la escena es el sacerdote y el madero, como ocurre en los *cotlatlaztin*. Finalmente, llama la atención que el comentarista del códice haga alusión a la danza entre los zapotecos y al dios Cozio, aludiendo a la región oaxaqueña, donde sabemos que en tiempos prehispánicos existían los *cotlatlaztin*, como vimos antes. Sin embargo, existe un elemento que indica que la lámina quizá represente a los voladores y es éste el atado de una cuerda en torno al madero formando una escalerilla, como hasta la actualidad algunos voladores lo siguen haciendo. Cabe destacar la afirmación del comentarista cuando se afirma que esta danza se realizaba para pedir agua. En todo caso, la representación no es fiel a los voladores ni a los *cotlatlaztin*.

La idea de que los *cotlatlaztin* eran un deleite para Motecuhzoma, como lo afirman Herrera y Oviedo, quizá surgió con el viaje de Cortés y la ejecución de la danza ante Carlos V, que quizá quedó cautivado por la destreza del juego. Esta experiencia debió generar en España la imagen de que los *cotlatlaztin* eran equiparables a los bufones de las cortes europeas y a los juglares populares. Es poco probable que estos cronis-

[14] *Códice Vaticano* en *Antigüedades de México*, v. III, p. 172. El estudio e interpretación es de José Corona Núñez.

[15] En la primera lámina se observa el primer error. Como lo señaló Corona Núñez, el comentarista equivocadamente *Hometeule* (Ometecuhtli) como "Señor de la triple dignidad", *ibid*., p. 8.

[16] León-Portilla, "La religión de los nicaraos", p. 78.

tas hubiesen presenciado alguna vez la danza, por lo que es casi seguro que su afirmación se sustente en informes de terceros y en los comentarios sobre la actuación en España referida con anterioridad.

Si concedemos que las danza se ejecutaba como deleite para los gobernantes, entonces no estaba sujeta a un momento y un espacio en particular dentro del ciclo ritual, a diferencia del valor que se le otorga hoy en día en Acatlán.

Siendo un mozo, Diego Durán conoció la danza de los *cotlatlaztin*, en momentos muy tempranos de la época colonial. Cuando ya maduro, al escribir su *Historia*, recordó que lo que había presenciado respecto a esta danza:

> Porque yo soy testigo de vista, que siendo yo muchacho, conocí en el barrio de San Pablo escuela de este juego, donde había un indio diestrísimo en aquel arte, donde se enseñaban muchos indezuelos de muchas provincias a traer aquel palo con los pies. Y así sé afirmar que aquel baile y gentileza de pies, que no arte del demonio. Y los indios, después que lo entendieron en algunas partes haberse escandalizado, lo han dejado caer y no lo osan jugar, con otros muchos bailes que tenían, graciosos y delicados, con que se regocijaban y festejaban a sus dioses.[17]

De esta versión de la danza se derivan varios puntos interesantes: que en México Tenochtitlan existía una escuela donde se aprendía la danza a la que llegaban aprendices de muchas provincias; que por consecuencia se practicaba en distintas regiones; que desde la perspectiva de Durán la danza estaba cayendo en desuso en relativamente pocos años; y que no debía atribuirse este arte a inspiración "demoníaca" sino a la destreza de sus practicantes. Es necesario hacer un breve paréntesis para retomar un testimonio que confirma la aseveración de Durán sobre el desuso de la danza a partir del siglo XVI. Torquemada agrega a los datos que retoma de Durán y Herrera lo siguiente:

> Yo he visto este juego y todas las veces que le veía me parecía nuevo y de grande admiración, aunque ya no se usa y si lo hay es en pocas partes y entonces era muy común.[18]

Volviendo con Durán —al igual que Oviedo y Herrera—, éste ponderó el aspecto lúdico del juego. En otra parte escribió que la danza se ejecutaba a la par de la actuación de

[17] *Ibidem.*
[18] Fray Juan de Torquemada, *Monarquia indiana*, t. IV, cap. XII, p. 342.

> un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras. Juntaban con este baile un traer un palo rollizo con los pies, con tanta destreza, que ponía admiración las pruebas y vueltas que con él hacían. De lo cual resultó que algunas personas entendieron traerlo por arte del demonio, y si bien lo consideramos, no es sino que el juego de manos que en España se usa le podemos llamar acá juego de pies.[19]

Durán sabía bien que en general las danzas estaban asociadas a honrar a los dioses, sin embargo insistió que lo que los *cotlatlaztin* no tenían era carácter:

> Muchos de los juegos de estos indios fueron de mucha sotileza y maña y arte y aun de mucha gentileza, si en ellos no se mezclara tanta superstición e idolatría, como en algunos se mezclaba. Porque, ¿quién no concederá ser cosa sutil y de gran destreza, el traer un palo grueso y de braza y media, con tanta ligereza con los pies, como otro lo puede traer con las manos, haciendo con él tantas y tan diferentes pruebas y vueltas, echándolo acá y allá y a lo alto, recogiéndolo con las plantas de los pies con una facilidad que admira?[20]

La distinción entre la destreza de los pies de los indios y la de las manos de los juegos en España definitivamente aclara que la danza nahua no puede tenerse por influencia occidental en la Nueva España. Según Durán, los *cotlatlaztin* era una danza de carácter lúdico, sin valor ritual, y atribuible al divertimento y la destreza de los indios. Sin embargo esta percepción no debe asumirse sin antes considerar que Durán no se refirió al contexto en que se ejecutaba la danza ni a la parafernalia de los danzantes ni a la música que marcaba la pauta de la ejecución. En contraste, es de especial valor la afirmación sobre su práctica en varias provincias, pues como lo vimos antes, existió entre los mixtecos.

El *Códice florentino*, en el libro VIII, capítulo X, que trata "de los pasatiempos y recreaciones de los señores", incluye una imagen de los *cotlatlaztin*, que realizan su danza junto con enanos y jorobados (figura 5). Desafortunadamente el texto en náhuatl no hace referencia a ellos pues se concentra en describir el *patolli* y en enlistar los animales que los *tlahtoque* criaban para su deleite. Sahagún sólo menciona que "también el juego de pelota jugaban delante de ellos por darles recreación". Llama la atención que en la imagen, los *cotlatlaztin* portan tilmas con líneas de distintos colores y que mientras el maestro juega el palo, unos

[19] *Ibidem*, I, p. 194.

[20] Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, I, p. 205.

músicos ejecutan un tambor y un *teponaztli.* Esta imagen se aproxima en mucho a la descripción de los danzantes de Acatlán, no sólo por la presencia del *teponaztli* sino también por la presentación multicolor de los atuendos, en la actualidad por las tiras de ixtle y en el *Florentino* por las tilmas.

Lo acopiado hasta ahora nos indica que hubo variantes de la danza, que quizá pudo ejecutarse por mera diversión y que quizá hubo varios atuendos. Otra descripción de la danza, acaso la más detallada, la reporta Antonio de Ciudad Real en el Occidente de México, en lo que hoy es Jalisco:

> *De cómo el padre comisario fue a Colima y a Tuchpan…* después de comer, salió el padre comisario de Zapotitlán, camino de Colima…en un pueblecito llamado Matzatlán de la guardianía de Zapotitlán, hízosele buen recibiemiento, salieron algunos indios a caballo, buen trecho antes que llegase, y otros muchos de a pie, dando voces y alaridos como chichimecas y salió una danza de negros contrahechos y otra de indios con un juego que llaman del palo…
>
> El juego de palo sobredicho, se usa en todas las Indias de la Nueva España, pero no hay muchos indios que le sepan jugar y destos son pocos los que lo saben bien hacer; el indio que le jugaba en aquel pueblo era diestresísimo y lo hacía maravillosamente; si él fuera a España, en poco tiempo se haría rico con su juego, porque es muy vistoso y que requiere mucha maña, fuerza y destreza. El palo es rollizo y pesado, de más de dos varas de medir de largo y de un coto en redondo; tráenle de ordinario labrado y pintado; pónese el que lo juega de espaldas en el suelo, y pone una almohadilla debajo de los lomos, y cogiendo el palo con los mesmos pies descalzos, se le pone sobre las plantas, teniendo las piernas levantadas hacia el cielo, de allí le arroja en alto y le torna a recoger en ella, muchas veces muy al compás, al son de un *teponastle* pequeño que está tañendo otro indio, el cual con los demás de la danza anda danzando y cantando alrededor del que juega el palo, haciendo también son casi todos con sonajas de la tierra, que son unas jicarillas con muchos agujeros, y dentro algunas pedrezuelas o granillos que suenan mucho, otras veces traía el palo alrededor, al mesmo son pero muy aprisa, sobre la planta del un pie, meneándole con el otro, y otras veces con solo el un pie le arrojaba en el alto y le tornaba a recoger en la planta, todo a son y compás, como dicho es. También le ponía sobre los muslos y de allí lo arrojaba (sin ayudarse en esto ni en lo demás de las manos) y le recogía en las plantas, y proseguía su juego; de allí le bajaba y se le ponía entre las pantorrillas y el envés de los muslos, y con un vaivén que daba, le echaba en alto y le recogía asemismo en las plantas, y allí le hacía dar muy apriesa al mesmo son muchas vueltas alrededor, como cuando va rodando un palo rollizo. Puso otra vez atravesado el palo sobre las rodillas y hizo que dos mochachos, de los que

> bailaban y danzaban, se pusieron sobre él a horcajadas en cada punta del palo el suyo, de allí se levantó y puso en las plantas de los pies, y jugaba así con el palo y muchachos haciendo mudanzas con ellos al son del *teponastle*, después tomó en los pies a los mochachos, a cada uno en el suyo, por las horcajadas, y levantándolos en alto danzó con ellos subiendo uno y bajando otro, todo muy a son y compás; sin éstos hizo otros muchos juegos y vueltas así con el palo como con los mochachos, que fuera ya mucha projilidad contarlos. Hízose aquí mención deste juego por ser rara cosa, y digna de admiración.[21]

Son muchos los datos que se pueden retomar de este relato. En principio, que la danza se ejecutó para recibir a una autoridad eclesiástica, quizá para su deleite, en un acto público; que en el Occidente de México la danza se acompañaba con música de *teponaztli*, de sonajas y cantos; que el maestro hacía diversos malabares y no sólo el lanzar y hacer girar al palo; que el palo estaba pintado y ladrado; que alrededor del maestro, un grupo de danzantes giraba en fila y que las suertes del maestro eran complicadísimas pues incluían suertes con jóvenes que se colocaban en los extremos del palo; seguramente el maestro lograba equilibrar el peso de los ayudantes, a modo de una balanza. Como vemos, los puntos de encuentro de la descripción de Ciudad Real con los *cotlatlaztin* de Acatlán son varios: la danza en círculo en torno al maestro, el palo pintado, el acompañamiento del *teponaztli* y, como diferencias, el maestro de Matzatlán jugaba con el palo en el cual había muchachos que formaban parte del malabarismo y la diversidad de los instrumentos musicales era mayor de lo que hoy podemos observar. Esta descripción nos confirma que la representación del *Vindobonensis* incluye a dos personajes, al maestro y a un joven o un enano que se integraba a los movimientos del palo. Desconocemos si los indios de Matzatlán daban valor ritual al recibimiento de la autoridad; en todo caso, el relato no presenta una atmósfera sagrada durante la ejecución de la danza.

Al parecer, un acento desacralizado caracterizó las descripciones de los evangelizadores y pensadores de tradición hispana quienes, dominados por la sorpresa, ponderaron la habilidad de los danzantes y no captaron el valor ritual y sagrado de la misma. Así lo deja ver la inserción de un danzante *coltlatlaztin* como una carta de naipe, impreso en Sevilla en 1583.[22] El danzante es representado en el momento que

[21] Antonio de Ciudad Real, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, t. II, p. 141-142. Ciudad Real se refiere a la visita del padre comisario fray Alonso Ponce, en 1587.

[22] Véase María Isabel Grañén Porrúa, "Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 27, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, p. 387.

lanza el palo, con la leyenda "Queztecatl", quizá tratando de hacer alusión a Quetzalcóatl (figura 6).

El advenimiento de nuevas formas de pensar no produjo cambios en la percepción de la danza únicamente como un juego. En el siglo XVIII la danza mereció la mención del malagueño José Joaquín Granados y Gálvez, en sus *Tardes americanas*… Dicha obra recrea los diálogos entre un español y un indio sobre diversos temas históricos y aspectos de la cultura novohispana y sus dos tradiciones. De acuerdo al modo en que se refiere a la danza, es muy probable que Granados leyera y usara las fuentes que hemos citado, aunque a lo ya dicho agrega un dato interesante:

> El juego del *tzaá* o del palo, fue invención de mis antiguos: jugábanlo sobre las plantas de los pies, con tanta destreza y agilidad, que aún teniendo pendiente de cada extremo pararse un hombre, y sobre los hombros de cada uno, otro, y sin otro estrivo, que el equilibrio que guardaban las plantas del primero, formaban una danza alegre y de mucho compás.[23]

Cuando el indio se refiere a "sus antiguos", habla de los otomíes,[24] Considero que es probable que Granados y Gálvez no presenciase la danza pues su discurso está construido en pasado; al parecer la afirmación de que los otomíes fueron los inventores del juego, lejos que pueda o no ser factible, se antoja más como una licencia literaria, aunque no por eso tiene descrédito la posible existencia de la danza entre este pueblo ante el registro de la voz con que la designaban. Granados y Gálvez conoció al pueblo otomí, su lengua y su cultura debido a que ejerció diversos cargos eclesiásticos en distintas regiones, entre ellas en Querétaro.

Por otra parte, las referencias a los *cotlatlaztin* empiezan a ser en esa época producto del discurso histórico más que de la experiencia testimonial. El caso más emblemático de este proceder, de pensamiento ilustrado en pleno, es Clavijero. El jesuita veracruzano también se refirió al juego del palo, reproduciendo literalmente lo dicho por los cronistas del siglo XVI, incluso escribe que "yo le he visto hacer", utilizando la voz de Torquemada. Clavijero realiza algunas interpretaciones sobre lo dicho con anterioridad, además de afirmar que la danza fue ejecutada ante el Papa:

[23] Fray José Joaquín Granados y Gálvez, *Tardes americanas*…, México, UNAM, Porrúa, 1982, p. 114.

[24] *Ibidem*, p. 90. Granados y Gálvez era primo del visitador José de Gálvez, ejerció diversos cargos eclesiásticos en Michoacán y Querétaro, y en este último lugar debió aprender algo de otomí, de donde tomó la idea que el indio que participa en los diálogos fuese de esa nación.

> Este juego ejecutaron dos mexicanos en Roma en presencia del papa Clemente VII, y de muchos príncipes romanos, con singular placer de aquella corte… Los primeros españoles que vieron estos y otros juegos de los mexicanos, hablan con asombro de su destreza y protestan que algunas veces estuvieron inclinados a creer que intervenía en ellos el demonio; porque no se hacían cargo de los que puede la industria de los hombres ayuda de la aplicación y diligencia.[25]

Desconozco por completo si Clavijero fue testigo de la danza, como lo consigna y si es cierto que se ejecutó ante el Papa, cuestión ésta que considero fue una libertad que el jesuita se otorgó ante la circunstancia en que escribió su obra. Respecto a la posibilidad de haber presenciado la danza, es probable, atendiendo a la vida itinerante de su familia entre pueblos nahuas y mixtecos, lo que sin duda dejó huella en Francisco Javier y determinó su atracción por la historia de los pueblos nativos. En su obra, Clavijero reprodujo dibujos de los juegos de los nahuas que bien pudieron ser retrato de lo que admiró, aunque queda la posibilidad de que hubiese contado con un manuscrito pictográfico que representaba la danza y simplemente lo copió (figura 7).

Los cotlatlaztin *en el siglo XIX*

Existen noticias que indican que la danza perduraba aún en el siglo XIX. William Bullock, que vino a México en 1823 y que recorrió varios pueblos, entre ellos Temazcaltepec, en el Estado de México, dice que en una noche de domingo

> asistimos a una especie de exhibición teatral ambulante a base de intermedios, ejercicios de volatinero, danzas acrobáticas, etcétera. Algunas de las suertes eran exactamente las mismas que se ejecutaron ante Cortés en su primera llegada, y tales como nunca las he visto en Europa. Un individuo se tendió en el suelo, levantó sus pies desnudos y recibió en ellos una viga de madera de ocho pies de largo por seis pulgadas de grueso, la cual lanzó varias veces al aire atrapándola nuevamente con las plantas de los pies; después la hizo girar como el vuelo de un diábolo, y entonces, cambiando la forma de golpearla, la hizo girar a todo lo largo con gran velocidad, aventándola de un pie a otro de tal manera que las campanitas fijadas a los extremos de la viga mantenían el ritmo musical. Tras divertirnos de este modo por un rato, descansó unos minutos, después dos muchachos fueron suspendidos

[25] Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, 4 t., México, Porrúa, 1956, t. II, p. 305.

> en las puntas del madero y comenzó a balancearlo y a lanzarlo con ellos al aire para recibirlo en los pies. Los muchachos fueron puestos en movimiento rotatorio y giraron con tal violencia que uno de ellos se desmayó, lo que puso fin al espectáculo. Este fue presenciado por algunas de las personas principales del lugar que se procuraron sus propios asientos, si bien algunas otras familias sólo tuvieron una estera extendida sobre el piso.[26]

Notemos que para inicios del siglo XIX, quienes escribían sobre la danza tenían presente que se trataba de una tradición de origen prehispánico y en sus descripciones sólo consideraban que se trataba de un juego. Así, vemos una evolución en la designación de la danza: *cuautlatlaztin*, juego de palo y, para el siglo XIX, "tranca". [27] *El Noticioso General*, en su edición del miércoles 5 de febrero de 1823, dio a conocer que con motivo de la jura de Agustín de Iturbide, hubo fiestas durantes las tres tardes siguientes al evento y se menciona a la "tranca".

Durante el siglo XIX varios viajeros presenciaron la danza, entre ellos Georges Francis Lyon, que la presenció en Bolaños, Jalisco, en 1826. Según Lyon, lo que se observó se apegaba fielmente a lo descrito por Clavijero, razón por la cual no hace una nueva descripción. Lo valioso de su relato es que dice que la danza se ejecutó en un día de pago a los obreros que trabajaban en la construcción de un canal para abastecer a una mina, es decir, a modo de acto festivo, por el pago.[28]

Otro viajero, Brantz Mayer, que vino a México en calidad de secretario de la legación norteamericana en 1841, relata que al estar concentrado haciendo una descripción de una colección de piezas arqueológicas, fue distraído por

> el barullo de un gentío apelotonado abajo en torno a un hombre tendido de espaldas, el individuo echó ambas piernas al aire, se balanceó apoyado en los hombros, y cogiendo un palo horizontal lo levantó en los pies. También era esto un recuerdo de pasados tiempos... practicaban de ordinario por las calles como una manera decente de pedir limosna. El operador va por lo general vestido con unos calzones y su capital para este negocio consiste en un par de muslos robustos y de pantorrillas musculosas. Una vez puesto el palo en equilibrio sobre los pies, hace con él toda suerte de piruetas como con las menos; pero

[26] William Bullock, *Seis meses de residencia y viajes en México con observaciones de la situación presente de la Nueva España, sus productos naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.*, p. 195.

[27] Archivo Condumex, Fiestas en la ciudad de México por la jura de Agustín de Iturbide, Fondo XKI-I C 19 1453. Agradezco a Carmen Vázquez, que me proporcionó el dato.

[28] F. Lyon, *Residencia en México, 1826*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 140.

> nunca los vi jugar como cuentan que lo hacían los antiguos, a saber con un hombre sentado en cada punta del palo.[29]

Este testimonio arroja que la danza estaba evolucionando en varios de sus aspectos: atuendo, pues se había incorporado un calzón; técnica, ya no participaban ayudantes ni músicos; y valor económico, ya que no tenía carácter sagrado alguno y los practicantes lo tenían por oficio para "pedir limosna".

Es seguro que lo que observó Mayer en la ciudad de México no ocurriera de la misma forma en otros poblados. En el siglo XIX Ignacio Manuel Altamirano hizo una descripción de lo que cotidianamente vio en su tierra natal, Tixtla, en el actual estado de Guerrero, muy cerca de Acatlán, donde persiste hoy en día la danza. Dehouve identificó la descripción de Altamirano y la relacionó directamente con la danza representada por Wieditz en el siglo XVI.[30] En su descripción, el guerrerense le devolvió el tinte de sacralidad a la danza:

> Los indios contemplan esta danza con un respeto religioso que no se cuidan de disimular y admiran la destreza singular con que uno de los juglares que acompañan a los sacerdotes juega con los pies y tendido boca arriba sobre una manta, un trozo de madera de forma cilíndrica, lleno de jeroglíficos que se llama *quatlatlaxqui*. Después de las fiestas, sacerdotes, juglares, *toponaxtle* y vestidos desaparecen sin que nadie pueda averiguar quiénes formaron la danza, pues los danzantes se pintan de negro y se cubren con una máscara antigua. Ni los curas, ni las autoridades españolas, ni el tiempo, ni las leyes de Reforma han sido bastantes para hacer olvidar esta danza tradicional que parece ser el hilo que perpetúa los recuerdos sacerdotales de la vieja colonia mexicana.[31]

La distinción tan notable entre lo visto por Mayer y lo atestiguado por Altamirano nos exhibe la heterogeneidad del desarrollo histórico de la danza en los espacios urbano y rural. Por un lado, en la ciudad de México de ese entonces, la danza había dejado de tener valor religioso para convertirse en un medio para ganarse la vida, en contraste, en el ámbito rural la danza cobró fuerza, incluso parece ser que acentuó su función como elemento de cohesión e identidad de los indios tixtlecos, atendiendo a la frase de Altamirano al decir que la danza "parece ser el hilo que perpetúa los recuerdos". El desuso en que cayó la danza y en la ciudad lo deja ver José María Marroquí, que escribió que "el bai-

[29] Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*, p. 365-366.
[30] Daniele Dehouve, *op. cit.*, p. 144-147.
[31] Ignacio Manuel Altamirano, *Textos costumbristas. Obras completas*, t. V, p. 39-40.

le de tranca se halla completamente olvidado", refiriéndose a las representaciones que según él en la antigüedad se hacían fuera del templo de San Hipólito.[32]

Ahora bien, cotejando los puntos de coincidencia entre las distintas versiones de los testigos de la danza podemos sugerir que cuenta con una parte esencial que el acto de lanzar el palo por un maestro dispuesto en la posición muchas veces referida, a lo cual se le podía o no acompañar de instrumentos musicales nativos, de acompañantes en los movimientos del palo, de danzantes que bailaban en círculo en torno al maestro y con diversas formas de vestuario. En suma, la danza tuvo matices, pero nunca perdió su elemento protagónico: el maestro y el madero. Nos queda la certeza que se ejecutó en diversas regiones mesoamericanas. Con el transcurrir del tiempo los significados y valores de la danza también fueron sumamente heterogéneos, desde la época prehispánica hasta el México independiente. Cabe preguntarnos qué condiciones culturales y qué circunstancias históricas existieron en la región acatleca que propiciaron su permanencia y alto aprecio religioso en este pueblo. Por lo pronto, asumamos que la danza debió estar asociada a ciclos agrícolas, como ocurre hoy en Acatlán y como nos lo deja ver el comentarista del *Vaticano A*, que dice que la danza se hacía para pedir el agua.

Cabe agregar, a modo de adelanto para futuras reflexiones, que la danza en la actualidad es sumamente importante en la petición de lluvia. El maestro Hipólito de la Cruz refiere que gracias a que la danza se ejecuta la lluvia llega a la comunidad a tiempo y en buena medida, sin carencias ni excesos, algo que no es mencionado por ninguna crónica pero que, en mi opinión, tiene relación directa con la representación del *Vindobonensis*, en donde se observa a un sacerdote que ejecuta la danza con atributos de Tláloc, dios de la lluvia.

Sin duda, uno de los factores que provocaron el desuso de la danza fue la dificultad de la técnica. Si como dijo Durán, en la antigüedad existieron escuelas para su enseñanza, al desaparecer éstas, el aprendizaje formal de la técnica redujo sus espacios y quizá se convirtió en secreto de "juglares" o jugadores de tranca, como fueron llamados posteriormente los danzantes. Esto nos hace presuponer la existencia de practicantes profesionales de esta danza en época prehispánica, practicantes que a la par de su destreza debían contar con profundos conocimientos religiosos, pues, como dice López Austin, los juegos de los nahuas estaban empapados todos ellos de un profundo sentido religio-

[32] *La ciudad de México*, v. I, p. 344.

so.[33] Sobre este particular, debemos notar que la tradición mesoamericana de los juegos rituales supo adaptarse a la nueva circunstancia religiosa impuesta tras la Conquista. En la actualidad los *cotlatlaztin* de Acatlán encuentran su origen en su tradición ancestral y el ritual se inserta en celebraciones cristianas, aceptadas y promovidas por el párroco de la localidad. El ritual agrícola acatleco no excluye ambas tradiciones.

Cabe agregar que la recopilación de estas notas históricas deja en claro que al escribir, los cronistas difícilmente superan su situación cultural y temporal. De acuerdo a lo escrito en sus obras, queda de manifiesto que no detectaron el carácter ritual de la danza, pues si bien algunos fueron testigos de vista de su ejecución, descontextualizaron su sentido al describir sólo la destreza de los danzantes y no toda la atmósfera que envolvía la ejecución. De estirpe nahua, el único que detectó el valor sagrado de la danza fue Altamirano. Queda pues abierta la posibilidad de hacer un posterior análisis comparativo entre los juegos rituales de origen prehispánico que perduran hoy en día, como los *cotlatlaztin*, los voladores, los huahuas, los maromeros y otras, todos ellos calificados hoy en día como danzas. Sin duda, la pervivencia de estos rituales tiene que ver con su carácter lúdico, con lo espectacular de sus ejecuciones y con los significados religiosos que le otorgan sus practicantes.

En suma, la danza de los *cotlatlaztin* proviene de tiempos prehispánicos, fue practicada por diversos pueblos, entre ellos los nahuas del Altiplano y del Occidente, los mixtecos y los otomíes; debió ser de carácter ritual y lúdico y con posibles variantes locales. El registro de las fuentes de tradición hispana destacó el valor lúdico de la danza sin percibir sus posibles significados religiosos. Seguramente, en un futuro próximo, aparecerán nuevas noticias históricas sobre la existencia de la danza entre otros pueblos mesoamericanos y en diversos tiempos que corroborarán estas afirmaciones.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Textos costumbristas. Obras completas*, t. V, México, Secretaría de Educación Pública, 1992-1999.

ANDERS, Jansen y PÉREZ JIMÉNEZ, Gabina Aurora, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, México, Graz, Fondo de Cultura Económica, 2000.

[33] *Vid.*, López Austin, *Los juegos prehispánicos*. Entre los juegos y deportes nahuas estudiados en esta obra no se encuentra referencia alguna a los *cotlatlaztin*.

BULLOCK, William, *Seis meses de residencia y viajes en México con observaciones de la situación presente de la Nueva España, sus productos naturales, condiciones sociales, manufacturas, comercio, agricultura y antigüedades, etc.*, México, Banco de México, 1983.

CIUDAD REAL, Antonio de, *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España*, 2 t., edición de Víctor Castillo y Josefina García Quintana, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1993.

CLAVIJERO, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, 4 t., México, Porrúa, 1956.

Códice florentino, México, Archivo General de la Nación, 1989.

Códice Vaticano en *Antigüedades de México, basadas en la recopilación de Lord Kingsborough*, 4 v., estudio e interpretación de José Corona Núñez, tomo III, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.

DEHOUVE, Daniele, *Entre el caimán y el jaguar*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999.

DURÁN, fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 t., México, Porrúa, 1989.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Historia general y natural de las indias*, 5 t., España, Colección de Escritores Españoles, 1999.

GRANADOS y GÁLVEZ, fray José Joaquín, *Tardes americanas…*, México, UNAM, Porrúa, 1982.

GRAÑÉN PORRÚA, María Isabel, "Hermes y Moctezuma, un tarot mexicano", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 27, México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, p. 369-393.

HERRERA, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme*, 10 t., Paraguay, Guaranía, 1940.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, "La religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 10, 1972, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, p. 11-112.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, *Los juegos prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967.

LYON, Georges Francis, *Residencia en México, 1826: Diario de una gira con estancia en la República de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

MARROQUÍ, José María, *La ciudad de México*, 3 v., México, La Europea, 1900-1903.

MAYER, Brantz, *México, lo que fue y lo que es*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

ROBERTSON, Donald, *Mexican manuscript painting of the early colonial period*, New Haven, Yale University Press, 1959.

MÁYNEZ, Pilar, *El calepino de Sahagún*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, edición de Alfredo López Austin y María José García Quintana, 3 t., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988.

TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. la cuestión del otro,* México, Siglo XXI, 1989.

TORQUEMADA, fray Juan de, *Monarquia indiana*, 7 t., México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1982.